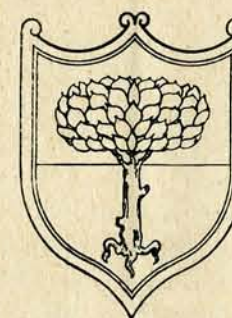


ATTILIO MOMIGLIANO

Opusc. FA.
2685

LE TENDENZE DELLA LIRICA ITALIANA DAL CARDUCCI AD OGGI

Estratto dalla Rivista «*La Nuova Italia*»
N. 12, 20 Dicembre 1934-XIII.



56445



«LA NUOVA ITALIA» EDITRICE
FIRENZE

I.

L'età che corre dalla pubblicazione dei *Sepolcri* ad oggi è la più ricca di lirica che abbia avuto l'Italia, e quella in cui l'evoluzione è stata più intensa e più varia; apparentemente, anche, più confusa.

Ma alcune linee dominanti si possono facilmente discernere: un lento declinare delle facoltà sintetiche dal Foscolo ad oggi; un lento disgregarsi e assottigliarsi della personalità umana espressa dalla nostra poesia; una progressiva rivoluzione contro il lirismo, la musicalità, il ritmo e la sintassi tradizionali. Tre fatti che si possono considerare separatamente, ma che sono fra di loro più o meno collegati e risalgono tutti al primo: il venir meno delle facoltà sintetiche, cioè l'indebolimento della vera cultura. Disperdendosi e assottigliandosi la cultura, la personalità e la poesia si attenuano. In fondo alla poesia di Foscolo, Manzoni e Leopardi c'è un alto interesse speculativo, che già nel Carducci viene a mancare. La poesia, che nei tre grandi del primo '800 è sostenuta da una personale concezione del mondo, nel Carducci non è più sostenuta che dalla sanità dell'istinto e dalla vigoria del temperamento. Dopo il Carducci il fondamento logico e morale della nostra poesia, nonostante le sue complicazioni, si disgrega progressivamente in un impressionismo frammentario, ermetico o sensuale: e parallelamente il verso e la sintassi si frantumano, non solo per il proclamato fastidio dei modi convenzionali, ma anche e sopra tutto per il venir meno dei freni interni e dell'orientamento intellettuale e morale.

La lirica storica del Carducci, magnifica per il suo piglio epico, si regge però sopra un pensiero storico semplice e comune. L'età dei Longobardi e l'Europa napoleonica sono scorciate nelle odi

manzoniane e ridotte sotto la figura di un solo personaggio e illuminate dalla convinzione religiosa con una capacità di sintesi di cui nelle *Rime nuove* e nelle *Odi barbare* non ci sono tracce. Manzoni, Leopardi, Foscolo non hanno una formazione puramente letteraria e storica, ma anche filosofica. C'è in essi un travaglio di pensiero, senza il quale la loro poesia non si comprende: la loro poesia culmina sempre nel problema dell'esistenza. La formazione di Carducci, invece, è filologica, letteraria, umanistica, punto filosofica, e quindi storica soltanto in un senso superficiale. Egli esprime la sua personalità d'uomo sano, retto d'una rettitudine istintiva più che ragionata: se avverte il problema dell'esistenza, lo ricaccia però ai margini della sua attività, come un pensiero molesto e dannoso. Ha della storia italiana un forte sentimento, non una forte concezione: e anche quando scrive della storia d'Italia e della letteratura in cui questa si riflette, le atteggia — assai meglio che in sviluppi di pensiero — in quadri visibili e drammatici.

Per D'Annunzio e Pascoli la cultura non ha più un interesse vitale. Se Carducci amava la storia, D'Annunzio ama la cronaca, perchè gli offre le minuzie rare con cui render più preziosa la sua poesia di parnassiano e di decadente. Pascoli non ama più affatto la storia; per lui l'oggi è come l'ieri: dinanzi al mistero l'uomo di tutti i tempi è uguale. Al motivo carducciano della storia sottentrano come impalcatura ideale in D'Annunzio il motivo del superuomo, in Pascoli quello della fraterna compassione tra i figli del mistero, che, poveri di fondamenti e di determinazioni, generano, in varia misura e in varia forma, la parte declamatoria della loro poesia.

Più di tutti è preoccupato e curioso di problemi filosofici e scientifici Arturo Graf: e più di tutti è capace di comprendere il pensiero contempora-

neo. Ma anche nella sua poesia il pensiero ha poca parte. Il dilettante di filosofia e di scienza si vede in lui romanziere, critico, saggista; rimane nascosto nella sua poesia, che si risolve tutta in una negazione che a poco a poco si ritira e si vela: tutta la sua lirica è simbolo di quella negazione, o traduzione in paesaggio di essa e del suo lento dileguarsi.

I poeti posteriori sono interamente alieni dal pensiero. E sono i crepuscolari e i poeti puri, che ritraggono atomicamente se stessi; e i futuristi che ritraggono il mondo esterno, materiale. I più vitali sono i primi, i quali — o risolvono le relazioni fra sé e il mondo in un sorriso triste e per lo più stereotipato di rinuncia e di ironia; — o si accontentano di cogliere momenti fugacissimi della propria vita, con una sottilità estrema, piena di intenzioni e scarsa di risultati.

Così si è venuta attenuando la nostra poesia, dal Leopardi ad oggi. La poesia di Manzoni ha dietro di sé il pensiero secolare dell'Europa, quella di Carducci l'erudizione secolare e un temperamento forte d'uomo e d'italiano, quella di D'Annunzio la raffinatezza egocentrica del poeta, quella dei poeti puri sensazioni e stati d'animo effimeri: in questo sviluppo la personalità si viene via via restringendo e dissolvendo. Il *Cinque maggio* è un mondo: *Alle fonti del Clitumno* una serie di quadri; *La pioggia nel pineto* una variazione melodica sopra una sola sensazione; i frammenti della poesia di oggi l'accento d'un tema appena abbozzato.

Non voglio svalutare la poesia posteriore al Leopardi, ma conservare le proporzioni.

Questa trasformazione della nostra poesia che, perdendo l'abitudine d'una cultura fondata sopra tutto sul pensiero, perde la capacità sintetica, è parallela alla trasformazione della nostra cultura comune e particolarmente della nostra critica. Manzoni è dell'età di De Sanctis, Carducci di D'Annunzio, Pascoli di Donadoni e Serra, i poeti puri di critici sottili e dispersi che — come quei poeti — sono più moltitudine che nomi. L'equilibrio di fatto e idea si rompe dopo Manzoni e De Sanctis. A De Sanctis succede la scuola del metodo storico, che scopre e sistema freddamente un'enorme quantità di dati di fatto: Carducci è il poeta del metodo storico; sotto la sua penna quella congerie di fatti diventa folla di figure e quadro di storia. Dopo Carducci succede una critica diversa, animata da una tormentosa penetrazione spirituale, ma astrat-

ta nelle linee esteriori e povera di determinazioni di fatto. I poeti, gli scrittori di questo periodo sono Pascoli, D'Annunzio, Panzini, Pirandello, Borgese, spiriti tanto più complicati di Carducci, ma incapaci di individuare un periodo storico o di creare un personaggio. Greci, romani, italiani del Medio Evo e del Risorgimento, sono, nella poesia di Pascoli, il Pascoli stesso, l'uomo dalle sensazioni ondegianti o sospese; greci, barbari, italiani del '200 e di oggi sono, in D'Annunzio, travestimenti del superuomo sensuale; colti ed incolti sono, in Pirandello, dialettici tortuosi come il loro creatore. I critici sono, naturalmente, più guardinghi; ma tutti tendono a convertire la critica in autobiografia. La critica del Carducci si muoveva in un mondo pittoresco e scultorio ma povero d'intimità; la nostra in un mondo di anime pensose ma senza corpo. La critica storica e la critica estetica hanno rotto l'una in un senso l'altra in un altro l'equilibrio desanctisiano fra gli interessi ideali e la concretezza storica.

II.

La fantasia del Carducci ha ancora un orizzonte vasto, ma senza più quell'alone di pensiero che allarga a dismisura quelle di Foscolo, Manzoni e Leopardi.

Carducci è un carattere schietto, ma un po' come Parini, che vive di sentimenti sani e di poche convinzioni. E tuttavia egli è, nel suo ambito, superiore ad ogni confronto. Carducci è l'ultima tempra d'uomo che abbia avuto la nostra poesia, l'ultimo poeta che nel mondo non abbia veduto soltanto se stesso ma anche il prossimo. È un uomo quadrato, più ricco di fantasia che Pascoli e D'Annunzio e più complesso di entrambi nel suo svolgimento poetico. Egli ha rappresentato per un trentennio l'Italia: Pascoli e D'Annunzio ne hanno rappresentato la parte più raffinata e più schiva dei sentimenti comuni.

Carducci è ancora una grande personalità, D'Annunzio e Pascoli — nonostante l'eccellenza della loro poesia — no. D'Annunzio e Pascoli, poeti di sentimenti eccezionali, non conoscono però i sentimenti comuni, quelli che ci fanno uomini fra gli uomini; e se li tentano, le loro note suonano false. Noi possiamo ammirarli finché rimaniamo chiusi nel loro mondo d'eccezione: ma quando torniamo da loro al Carducci, sentiamo che in loro la nostra umanità è mutilata.

C'è in Carducci una forza primordiale, un impeto lirico, una larghezza e mobilità di sguardo che lo innalzano al disopra della poesia posteriore. La robustezza del temperamento e la lunga familiarità con la storia multiforme, a cui il passato conferisce sempre un aspetto più augusto, hanno dato alla sua poesia un carattere risoluto e versatile e insieme solenne.

Ritragga se stesso, o personaggi inventati o storici, donne o guerrieri, sempre la sua poesia ha un piglio spontaneo ed eroico, schivo di minuzie e di indugi. Quel distico dell'ode *Roma*: «Non curioso a te de le cose piccole io vengo: Chi le farfalle cerca sotto l'arco di Tito?» adombra il fare costante della sua poesia. In essa tutto è insieme grande e naturale. Il poeta e i suoi personaggi sono uomini non artefatti o dissolti dalla soverchia meditazione, uomini che conservano intero «il senso dell'essere», piantati solidamente su questa terra: eppure c'è in essi qualche cosa che li solleva al disopra della trita realtà quotidiana. Vivono tutti in una sfera nobile o eroica, mitica o storica: e con essi il poeta stesso, uomo del secolo XIX, ma sollevato in un'atmosfera più alta, dove autobiografia e storia hanno lo stesso ritmo maestoso. Non è una raffigurazione retorica quella della strofe «Quand'io salgo de' secoli su 'l monte Triste in sembianti e solo Levan le strofe intorno a la mia fronte. Siccome falchi, il volo»; nè quella della *Ripresa*: «Là tu crescesti, o sauro destrier de gl'inni meco; E la pietra pelasgica ed il tirreno speco Fûro il mio solo altar; E con me nel silenzio meridian fulgente I lucumoni e gli àuguri de la mia prima gente Veniano a conversar». Nell'atteggiamento di questi versi c'è il segreto della magnanimità che spira da tutte le figurazioni della sua poesia. Da questo sigillo si riconoscono come figli della sua anima forte le più svariate creature della sua lirica: quell'immagine palpitante di donna innamorata sullo sfondo del cimitero battuto dalla pioggia nella *Primavera alessandrina*, e quel volto di donna pregante sotto la «piumata ombra del nero cappello» nella ballata «Era un giorno di festa», come la bionda Maria dell'*Idillio maremmano*, dove il solito impeto eroico del grande artiere che «picchia e canta», non sfigura ma trasfigura la contadina degli anni lontani («Com'eri bella, o giovinetta, quando Tra l'ondeggiar de' lunghi solchi uscivi...»); l'apparizione di nonna Lucia («Alta, solenne, vestita di nero, Giù de' cipressi per la verde via»), come la ma-

dre contadina di *Alle fonti del Clitumno*, e il padre «di caprine pelli L'anche rinvolto», e il ciociaro di *Dinanzi alle terme di Caracalla*, e tutti i personaggi storici e mitici delle sue liriche: l'Evia del *Preludio*, le Naiadi danzanti sotto l'imminente luna e le Ninfe fuggenti dinanzi a Cristo, la dea che apre il desolato quadro di *Mors*, Garibaldi «solo, a la lugubre schiera d'avanti», la coppia imperiale che lascia il castello di Miramar, i superbi anziani di Lucca, i guerrieri e l'imperatore di *Su i campi di Marengo*, Alberto di Giussano e le fredde e imperiose figure di Federigo e della bionda consorte della *Canzone di Legnano*, il Napoleone della *Bicocca di S. Giacomo* e il Carlo Alberto esule di *Piemonte*.

Gli stessi esseri non umani assumono, sotto la penna del Carducci, questo aspetto nobile e potente: il bove, l'aquila, «il bufolo disperso». E così i paesaggi, che sono svariati come non saranno più nei grandi paesisti Pascoli e D'Annunzio, eppure vivono tutti del medesimo largo respiro. Anche qui c'è un fare sintetico, una capacità di dominio, una prontezza e versatilità di fantasia che la poesia posteriore ha perduto. Graf, Pascoli e D'Annunzio hanno i loro paesaggi prediletti, in cui si rispecchia il loro temperamento cupo o pensoso o sensuale: Carducci non ha vere predilezioni: abbraccia i più diversi paesaggi con uno sguardo d'aquila, e in tutti sente qualche cosa che lo commove o lo esalta, e, più o meno, li solleva tutti in un'atmosfera epica e mitica: il paesaggio del *Clitumno*, delle *Terme di Caracalla*, del *Canto dell'amore*, di *Nella piazza di S. Petronio*, di *Lungo il Chiarone*, i crepuscoli della via Flaminia, l'autunno della *Faida di comune* e della *Sacra di Enrico V*, la scogliera tempestosa di Miramar, le solitudini preistoriche della sua fanciullezza, i silenzi meridionali della *Primavera dorica* e di *Davanti San Guido*, il riposante sacro dell'*Idillio maremmano*, le ombre fredde e nette dei paesaggi montani, i campi guerrieri di Marengo battuti dalla luna e arrossati dall'aurora, il tramonto pesante di *Una sera di S. Pietro*, il risveglio della terra nel *Canto di marzo*, la primavera che «odora e tepe e brilla» sopra l'urna di Shelley. Anche qui, nella naturalezza con cui il paesaggio gli penetra nell'anima, sentite l'ultimo poeta spontaneo della nostra lirica, l'ultimo poeta aperto alle più diverse voci della vita. E qui trovate gli esempi più grandi di quella sua sovrana capacità di sopprimere il particolare e cogliere la fisionomia im-

mensa del quadro: la sfolgorante raffigurazione della penisola fra i due mari nel *Canto dell'amore* (« Forse, Italia, è la tua chioma fragrante.... »), la sublimazione sinfonica e mitica del paesaggio toscano, nella solitudine del mezzogiorno, in *Davanti San Guido*.

Dopo Carducci comincia l'era della letteratura autobiografica. La letteratura narrativa del suo tempo gli rassomiglia: è, sia pure in proporzioni più modeste, letteratura di ritrattisti e di creatori di personaggi — Abba e Verga —; dopo, anche la letteratura narrativa, anche la letteratura drammatica acquistano un carattere autobiografico e lirico, e i romanzi di D'Annunzio e di Borgese e i drammi di Pirandello non raccontano più, non muovono più personaggi distinti, ma scavano nella sensualità insaziabile e nella dialettica a volta a volta fredda o febbrile dell'autore. Vengono innanzi generazioni pallide, che in confronto di Carducci e di Verga sono, non uomini, ma larve. Il senso della vita si complica, si perverte, si spegne. Una malattia morale che ha radici identiche in tutti e manifestazioni diversissime, invade la lirica, il dramma, il romanzo. Lo scrittore, chiuso alla vita del prossimo, chino sulla sua coscienza e su' suoi sensi ad ascoltarne le voci sotterranee e confuse, aperto alla vita della natura soltanto per vedervi riflesse le sue pene e le sue lascivie, stretto in un cerchio che può sembrare ampio per i labirinti che vi tesse dentro la sua fantasia insistente, ma che in realtà è angusto perchè il motivo è quello solo della sua anima malata, perde la capacità di ritrarre la varietà umana e naturale e fa dell'analisi la sua arma unica e la sua unica conquista.

Il sentimento della forza e il senso della vita in questa letteratura si perdono. Può sembrare che questo non sia vero nè per D'Annunzio nè per il futurismo che ne continua la parte esteriore ed energetica: ma c'è nell'uno e nell'altro troppa ostentazione di forza e troppo furore, perchè non vi si sentano la montatura e il proposito. Il futurismo ha lasciato alla nostra poesia solo alcuni tratti dei manifesti di Marinetti; e D'Annunzio ha scritto i suoi capolavori quando ha cantato le sue sensazioni raffinate o stanche o malinconiche. Paragonate il *Preludio* di Carducci alla *Morte del cervo* di D'Annunzio: e vedrete quanta forza schietta vi sia in quello, quanto parnassianismo in questa.

Il paganesimo orgiastico non è che la schiuma

della poesia di D'Annunzio. Il *Canto novo* e quanto altro di simile c'è nella sua opera sono più esaltazione che poesia: sotto la scorza del maschio e del barbaro c'era il decadente e l'esoterico. La sua vera poesia appartiene tutta ad una zona ultraromantica, ombrosa, trepidante. L'atmosfera occulta ed ermetica s'è fatta sempre più folta ed opprimente nelle sue pagine: ma è stata, nel momento perfetto della sua attività, l'espressione del profondo della sua anima di poeta. Intorno alle sue figurazioni più belle c'è un margine magico e stanco; le sue immagini femminili sfumano in un chiaroscuro leonardesco; la sua sensualità è sospesa sopra un gorgo fatale. A questa capacità di far svaporare la sensualità in fascinazione devono la loro grandezza liriche come *La sera*, *Undulna*, *La pioggia nel pineto*, il primo atto della *Figlia di Iorio*, i frammenti superstiti delle altre tragedie, la corsa di Paolo e Isabella nella reggia cadente di Mantova, dove gli aspetti del luogo e i desideri degli amanti si fondono in una sola impressione insieme estatica e penosa, insieme di incubo e di sogno, di esaltazione e di ineluttabile rovina.

D'Annunzio è lontanissimo da Carducci, al cui sguardo ogni aspetto della vita è chiaro ed aperto: e colto, quindi, di impeto. Con D'Annunzio, come con Pascoli, cessa la poesia dell'apparenza: quindi la poesia dalla costruzione solida e semplice. L'uno penetra nei meandri del senso, l'altro in quelli dell'anima. Argomento della poesia dell'uno e dell'altro è l'imponderabile, quello che si cela sotto l'atteggiamento fisico, sotto le linee e i colori, il riverbero che essi gettano sui nostri sensi o sulla nostra anima. E poichè questa loro poesia è poco o punto sostenuta da un fondamento di pensiero, essa diventa poesia analitica, in D'Annunzio anche più che in Pascoli. Un tema come *La pioggia nel pineto* non basterebbe a Carducci per tesservi attorno tutta una lirica; poichè di una sola sensazione Carducci non saprebbe fare che una strofe di una sua poesia. L'intelaiatura della lirica di Carducci, tutto attento al mondo esterno e alla storia, è epica, narrativa, drammatica, o almeno di largo quadro: quella della lirica di D'Annunzio e Pascoli, tutti chiusi nel proprio interno, si converte in una vaga linea melodica. La poesia di Carducci è contemporanea della musica drammatica di Verdi, quella di D'Annunzio e Pascoli della musica lenta ed errante di Debussy.

D'Annunzio ha trovato nella regione indefinita in cui la materia si fa lieve e si sfuma, le sinfonie

più durature della sua poesia. In una sfera precisa si aggira pure il Pascoli, che dell'anima sa cogliere i moti fuggevoli, quelli che rendono l'immagine d'una spira di fumo che svanisce, ma non i sentimenti continui e dominati dal pensiero. Il mondo poetico del Pascoli è fatto di sentimenti crepuscolari o di sgomenti grandiosi o di purezze infantili, e non conosce le costruzioni umane del mondo morale. E perciò anche il Pascoli è sulla linea di sviluppo della nostra poesia posteriore al Manzoni.

* * *

A questo punto la storia della nostra lirica si complica. A due anni di distanza escono *La via del rifugio* di Gozzano e il primo manifesto del futurismo: appello contro la poesia sentimentale e soggettiva l'uno, libro di sentimentale poesia l'altro. Ma, a parte il fatto che il futurismo fu un movimento di pura reazione e — come corrente di poesia — completamente negativo, c'erano fra l'uno e l'altro affinità nascoste e parentele comuni. Ho già detto che il futurismo come esplosione di vitalità è illusorio: sotto le sue apparenze ~~generi-~~
energie che si cela un disorientamento spirituale simile a quello da cui è nata la poesia di Gozzano, dei crepuscolari e dei poeti prosaici. Inoltre il futurismo continua, con un programma più assoluto, la battaglia contro il lirismo, gli argomenti aristocratici, il linguaggio scelto che, sporadicamente e timidamente, era cominciata almeno dal '60, e che Gozzano ha combattuto anche lui, con quella misura che è una delle ragioni per cui la sua poesia vive.

Sostanzialmente il futurismo, la poesia crepuscolare e la poesia prosastica proseguono su quella linea di dispersione della personalità che è la caratteristica dominante della nostra poesia dopo il Foscolo. Il futurismo ha voluto essere, nei temi e nei modi, l'espressione del dinamismo contemporaneo, della nostra civiltà veloce e meccanica: ma ha trovato una brevità tecnica e non stilistica, non ha dominato il mondo meccanico, ma ne è stato sopraffatto. Il suo ottimismo e la sua sanità non portano frutti, perchè sono superficiali e poco coscienti. Tutta la nostra letteratura posteriore al Carducci ignora la serenità, manca di freno: quella dei futuristi specialmente. Tutta la nostra poesia posteriore al Carducci, anche quella grande, è poesia dispersiva, e tradisce non soltanto una limitazione della fantasia, ma anche — e fonda-

talmente — una malattia dello spirito che ha smarrito il metro dell'esistenza, e va alla deriva nel mare della vita, il futurismo con l'« ossessione lirica della materia », l'altra poesia con l'analisi psicologica.

Delle due mi sembra più sincera, ed è certo più bella, la poesia che si raccoglie intorno a Gozzano. È poesia decadente: e non cerca di dissimularlo. Talora, anzi, lo ostenta: come accade nei peggiori gozzaniani e pregozzaniani e nei momenti più infelici di Gozzano. È una poesia di delusi, di disincantati. Il decadentismo di D'Annunzio consisteva nel cercare una regione di sentimenti e di sensazioni inconsuete; quello dei gozzaniani, dei crepuscolari, dei prosastici consiste nel rinunciare a quella ricerca, nel constatare che la vita è povera e trita, che in essa nulla si può sperare. Con essi al mondo raro di D'Annunzio sottomette la prosa mortificante di tutti i giorni; crollano i magici scenari e si scoprono i retroscena disadorni e cadenti. La poesia di Gozzano canta in margine alla prosa della vita, ma in un senso diversissimo da Pascoli che ha cercato di scoprire le possibilità sublimi della vita modesta. Gozzano è stato l'unico poeta che abbia convertito in poesia la prosa, la realtà borghese e gretta dell'esistenza. Dei tanti legami che stringono Gozzano alla storia della nostra lirica mi sembra questo il più antico e il più forte: Gozzano conclude con una vittoria il tentativo che la nostra poesia andava facendo dal 1860. La tradizione della nostra lirica è olimpica, aulica, salottiera. Essa canta le creature d'eccezione, gli eroi del sentimento o dell'azione, ignora gli interni modesti, la ragazza borghese, il povero diavolo, gli oggetti e le necessità della vita comune. Parini, Berchet, Tommaseo, Carducci tentano qualche timida audacia realistica, ma rimangono quasi sempre chiusi in quel cerchio, che è da Guinizelli a D'Annunzio il regno della nostra lirica.

Ora, tutto lo sforzo della controcorrente lirica dal '60 in avanti converge verso la distruzione di quel mondo alto, aristocratico e — negli imitatori — accademico. L'inizio di questo sforzo, che risale al Betteloni, precede di poco il verismo, il quale non si limita al romanzo e al teatro, ma invade anche la lirica. L'umile o cruda verità quotidiana fa forza non solo sulla prosa ma anche sulla lirica. La gente minuta, a cui Manzoni aveva conferito la cittadinanza artistica nel romanzo, ma che aveva relegato in un angolo discreto nella lirica, vuole il suo posto nella poesia del secondo

'800 e del primo '900. Un movimento sempre più forte tende a dare ad ogni realtà dignità di argomento poetico, ad ogni specie di linguaggio forza di linguaggio poetico. Ma in questo campo le conquiste dell'800 sono modeste, e si limitano a dar dignità di personaggio poetico alla crestaia e alla donna dai facili amori: tutto il resto della poesia verista è propaganda morale o socialista versificata.

Il movimento comincia con Vittorio Betteloni, che dopo le interessanti prove del *Canzoniere dei vent'anni* ('61-62) scivolò nella poesia alla carlona, veramente prosastica; e non trovò il tono giusto se non in qualche pagina dei più tardi *Piccolo mondo* (1870) e *Idillio domestico* (1877). In generale mancò a lui, come al facilissimo Stecchetti che lo continuò mutuando dai francesi toni ed audacie, la padronanza del linguaggio richiesto da quella psicologia terra terra e da quell'ambiente giornaliero. Betteloni tentò gli amori modesti, ma non ne seppe trovare veramente la grazia, come seppe poi l'autore della *Signorina Felicita*.

Fra Betteloni e Gozzano si svolge la poesia oleograficamente borghese o positivista o socialista dei tempi di Stecchetti, di De Amicis, della prima Ada Negri, la quale, insignificante nei risultati artistici, ha però la sua importanza come prosecuzione della tendenza ad abbattere i cancelli aristocratici della lirica tradizionale. Appartengono a questa corrente i tratti migliori della poesia di Praga, che è contemporaneo di Betteloni ma meno risoluto e meno consapevole in quest'avvicinamento verso la poesia dimessa e realistica, i *Semiritmi* di Capuana, alcune pagine di Chiarini, il quale fu, dopo Betteloni e prima di Thovez, il più consapevole fra i precursori di questa rivoluzione contenutistica e formale, e le pagine peggiori delle *Rime della selva* di Graf. Un po' isolato, per quell'educazione classica che nobilita lo spirito e la forma delle sue stesse poesie familiari, rimane l'autore del *Mazzo delle chiavi* e della *Macchina da cucire*.

I soli che abbiano ricavato da quest'atteggiamento la nota costante della loro poesia, sono Govoni e Gozzano. Ma Govoni, con tante note caratteristiche, è sempre rimasto un poeta in formazione. Il suo sovrabbondante impressionismo malinconico, fra provinciale e conventuale, largamente penetrato di risonanze rodenbachiane e volutamente venato di arditezze futuristiche, costituisce l'unica variazione personale della poesia crepuscolare gravitante intorno a Gozzano: la sua città

morta, composta non nel profondo e parnassiano sonno di D'Annunzio ma in una povertà stinta e monacale; le sue strade che muoiono di decrepitezza e di mal sottile; i dimessi viandanti della sua città di provincia; l'aria di museo abbandonato che stagna sulle sue cucine, i suoi tinelli, le sue sale, i suoi giardini, i suoi alberghi d'altri tempi; e quel soffio di ideali rassegnati che avvolge tutta la sua poesia più caratteristica avrebbero potuto animare qualche capolavoro, se un'intima forza avesse infuso un'architettura in quelle notazioni felici e cambiato in canto quella cantilena. Così com'è rimasto, Govoni è un Gozzano più aderente alle minuzie grigie della vita, e, poichè tutte le apparenze della poesia postcarducciana sconfinano l'una nell'altra, un Pascoli senza impeti e senza oblii.

In Gozzano il senso della realtà di tutti i giorni (la *cocotte*, la cameriera, la donna moderna, la signorina provinciale, le «buone cose di pessimo gusto»), confluisce con quell'estenuazione, con quella passività della coscienza che è il carattere principe della nostra lirica dopo Carducci. Ne nasce una poesia più concreta che quella di tanti lirici contemporanei, una malinconia meglio motivata e più evidente. Gozzano conosce i limiti del proprio spirito e non sogna donne sublimi, sentimenti inconsueti; aspira a godere la modesta realtà d'ogni giorno, e tuttavia sente che il suo destino gli contende anche questa, gli misura avaramente il tempo che ne potrà godere. La malattia che lo mina lo ripiega, con maggior sincerità dei suoi confratelli, su se stesso, nobilita l'angustia della sua coscienza, gli insegna una tristezza che approfondisce e trasfigura i poveri temi della sua poesia. Perciò in lui il linguaggio della prosa diventa poesia come non diventa nè nei crepuscolari e nei poeti provinciali, nè nei futuristi.

Gozzano è l'unico poeta che abbia sentito con piena consapevolezza il dramma della debolezza morale comune a tanti lirici del suo tempo. Egli preannunzia con la sua lirica il romanzo di Borgese: *Rubè* e la lirica di Gozzano sono la confessione e l'esame di coscienza di una generazione. I rimpianti dei brevi amori, le nostalgie della giovinezza e della sanità, le rievocazioni del romanticismo tenue e borghese del 1850, il vagheggiamento rassegnato di una vita provinciale sono tutte manifestazioni di una coscienza depressa, di uno spirito che rinunzia alle cose grandi non per umiltà ma perchè la forza non lo sorregge, espressioni di un malore spirituale che ha disseccato le ra-

dici della vita. Il motivo generatore della lirica di Gozzano, quello che le conferisce la sua fisionomia caratteristica, è quello della quartina di *Totò Merùmeni*: «Totò non può sentire. Un lento male indomo Inaridì le fonti prime del sentimento; L'analisi e il sofisma fecero di quest'uomo Ciò che le fiamme fanno d'un edificio al vento».

Totò, o Gozzano, colto, raffinato, povero di pensiero e di morale, straricco di chiaroveggenza, è la voce di una generazione che io chiamerei dei poeti accidiosi: ma ha sopra i suoi confratelli la superiorità di un calmo disdegno di se stesso e di saper disegnare, in un'aura fredda e chiara, la propria anima senza consistenza. La poesia di Gozzano diventa nei suoi imitatori una monotona ricetta di tristezza e di oggetti prosaici ed ostentatamente concreti.

Ma presto la nostra lirica, pure sviluppandosi da quella di Gozzano, se ne allontana e move verso una zona sempre più squallida e grigia. Forse le poesie di Borgese, mediocri come opera d'arte, sono per questo rispetto un punto d'arrivo. Qui la delusione è più piena che in Gozzano; la realtà più amara, più spenta, più accidiosa. I versi, stridenti e disarmonici come le pene di tutti i giorni, tentano un'intimità nuova, e sono fra i pochi che riescano a crearsi, nell'abbandono dei ritmi tradizionali, un ritmo significativo, in cui si ripercuote quella vita sconnessa e corrosa e si dipingono gli aspetti di un'esistenza che non si lascia sedurre dalle illusioni e dagli eufemismi. Di fronte a poeti come Borgese, Gozzano è ancora un costruttore e un sentimentale. L'ultima espressione di questo cinismo antiromantico è il romanzo di Moravia, *Gli indifferenti*, dove c'è un'asprezza che è già vicina alla resipiscenza.

Ma già durante la guerra comincia il risveglio da questo faticoso torpore: un preciso dovere, uno scopo assiduo fanno dimenticare i deleteri colloqui con se stessi. Non è il caso di citare nessun poeta: ma può darsi che lo storico futuro, se il neoromanesimo dei nostri anni darà frutti duraturi anche nella poesia, risalga anche per il nostro rinnovamento poetico, come per quello politico, al periodo della guerra. E forse in questo rinnovamento occuperà un posto segnalato Ugo Betti, un poeta tetro ma virile. La sua lirica ha una tendenza alla solidità e all'essenziale, da cui ci eravamo disabituatedi. Questa è la forza che ha arginato il metro irregolare delle sue poesie e ci ha mostrato che cosa possa un poeta ricavare dalla

rivoluzione metrica, quando ne sappia fare lo strumento della propria sensibilità poetica.

III.

Il disgregamento e l'anarchia spirituale che si sono impadroniti della nostra lirica dopo il Carducci, trovano la loro rispondenza formale nei metri liberi che sono venuti prevalendo dopo la pubblicazione del primo libro delle *Laudi*, nel frangersi della sintassi architettonica, nell'abbandono della stilistica tradizionale e nel facile accoglimento di tutto il materiale linguistico del nostro vocabolario, e il loro riscontro culturale nell'abbandono quasi assoluto dell'insegnamento della metrica, nell'abbandono assoluto dell'insegnamento della stilistica e in una certa trascuranza nell'insegnamento delle discipline classiche, contro la quale da alcuni anni si viene reagendo. Accenno a questioni complesse, che vorrebbero chiarimenti e restrizioni: ma mi sembra di poter affermare che sul mutamento generale nell'indirizzo della nostra poesia potrebbe influire il rafforzamento dell'educazione classica a cui ci avvia la generale restaurazione delle nostre tradizioni culturali.

L'odio dell'«usata poesia», che nel Carducci è, più che fastidio dei vecchi modi e della facilità dell'ultimo romanticismo, rivelazione di una grande forza innovatrice e costruttrice, non ha un così potente significato in Pascoli e D'Annunzio, e tanto meno nei poeti posteriori. La lezione di misura e di nitidezza che ci hanno dato i classici, è sempre presente a Carducci, meno a Pascoli e D'Annunzio, quasi dimenticata dai poeti più giovani.

Essi hanno iniziato una rivoluzione che dura oramai da un trentennio e che mira a spezzare una tradizione di sei secoli. I suoi risultati sono scarsi: ma essa è così audace e tenace che possiamo oramai definirla come la più straordinaria rivoluzione della nostra letteratura.

La tendenza generale della nostra lirica dopo il Carducci, e non soltanto del futurismo che ha segnato solo il parossismo di questa ribellione, è quella di liberarsi da tutte le limitazioni e le abitudini della sintassi, della stilistica, della metrica tradizionale. Qualche cosa di simile è avvenuto nelle altre arti, per ragioni spirituali identiche: ma già stanno tornando verso la disciplina d'una volta; la lirica, invece, liberatasi dalle stravaganze

futuristiche, rimane sostanzialmente fedele a questa rivoluzione.

Il vocabolario della nostra lirica è sempre stato aristocratico: i primi realisti timidamente, i futuristi con una violenza frenetica hanno abbattuto tutti i cancelli che separavano il vocabolario comune dal vocabolario poetico. E sarebbe stato un bene se i limiti abbattuti teoricamente fossero risorti, sotto un altro aspetto e con più intima forza, nell'attuazione dell'arte.

La questione sintattica e stilistica è più complessa e involgerebbe anche l'esame della prosa contemporanea che, parallelamente alla poesia e sotto lo stesso impulso della vita febbrile e della dispersione spirituale, s'è fatta più veloce, ma più inconsistente e più incoerente. Pascoli, D'Annunzio, il futurismo, la poesia posteriore hanno contribuito in varia misura ad uccidere, con scarse probabilità di rinascita, la similitudine a largo sviluppo, tutte le figure retoriche lente e quelle che appartengono all'armamentario dell'eloquenza, a soffocare l'arcaismo, a sveltire il periodo, a rompere il giro letterario, a cancellare le differenze esteriori fra il linguaggio poetico e quello quotidiano. Ma insieme con questo che era troppe volte il bagaglio morto della poesia, è stata ripudiata la tecnica composita, cioè qualche cosa di più significativo delle figure abusate e dell'espressione togata: ripudiando quella tecnica si è abituata l'ispirazione ad evitare gli sforzi continuativi, ad accontentarsi dell'esplosione momentanea, a rinunciare alla ricerca di quei legami fra momento e momento, che non sono soltanto cemento stilistico ma anche architettura intima, ordinamento armonico dello spirito, e quindi dell'ispirazione poetica. Così questa rivoluzione stilistica e sintattica era insieme espressione e sintomo di una poesia impoveritasi in un impressionismo istantaneo, in una sensualità dispersa, in una pensiferazione incoerente.

Da questa rivoluzione sintattica è inseparabile quella ritmica e musicale. Qui occorre distinguere: fra l'età di Pascoli e quella dei giovani il distacco è più forte che fra Carducci e Pascoli. Carducci è un poeta musicale come tutti i veri poeti, ma ha una musica diversa da quella di Pascoli e D'Annunzio, non autonoma e perciò meno evidente. La fitta trama sinfonica di Carducci, corrispondente ad un'ispirazione ancora complessa e architettonica, in Pascoli e D'Annunzio si rarefa: non di rado, anzi, le liriche di Pascoli e D'An-

nunzio sono piuttosto brevi melodie o temi melodici isolati e dispersi, che larghe composizioni musicali; quelle dei giovani, escluso Gozzano, sono, nel migliore dei casi, gruppi di poche note. Una pacata e potente onda musicale di nostalgia e di rimpianto invade e unifica *Davanti San Guido*, quel fresco paesaggio di tramonto, quell'immenso paesaggio di meriggio, la fanciullezza e la virilità del poeta, il pensoso e sorridente dialogo coi cipressi, la nonna lontana e la vaporiera che fugge. Il magico ricamo musicale di *Undulna* e l'infinito silenzio musicale di *Suor Virginia*, tutto trapunto di rumori misteriosi e vaganti, reggono il confronto con il capolavoro del Carducci, ma tradiscono una fantasia diversa, più insistente, in cui i temi non fanno più ressa, e perciò si compongono in una sinfonia armonica ma distesa sopra un solo piano, tutta mirabili variazioni sopra un'identica nota. Sarebbe vano cercare in Pascoli e D'Annunzio un periodo come quello del meriggio di *Davanti San Guido* (« Rimanti, e noi dimani a mezzo il giorno... »), fluente su tre larghe volute sintattiche e sinfoniche con una sicurezza e con una passione di fantasia inuguagliate.

Tuttavia fra Carducci e gli altri due grandi poeti la differenza non è ancora assoluta. Pascoli ha polverizzato la sintassi italiana in un seminario di note isolate e concordi, ma ha conservato la ritmica tradizionale; e D'Annunzio si è limitato a rallentare la nostra sintassi con un sistema prevalentemente coordinativo e, parallelamente, ad usare un verso libero ancora molto sorvegliato così dalle regole secolari come dalle necessità interne dell'ispirazione. E questo ci spiega perchè la composizione dell'uno e dell'altro conservi ancora una certa lineatura, pur avendo perduto il senso della prospettiva che in Carducci rimane dominante.

I futuristi, gli accidiosi, i poeti puri: quasi tutti i poeti di questo trentennio hanno rotto sintassi, ritmo e linea melodica. La sintassi e il ritmo, come la lingua, sono opera collettiva più che individuale; e non sembra che un proposito brusco possa trasformarli con risultati durevoli. Il ritmo, in cui più che nella sintassi è visibile quel procedimento rivoluzionario, deve rispondere, non solo all'ispirazione personale del poeta, ma anche ad un istinto musicale collettivo che non si potrà definire con precisione ma è innegabile.

Per questo riguardo il distacco fra Pascoli, D'Annunzio, Gozzano da una parte e i minori dall'altra, è fortissimo. Pascoli e D'Annunzio hanno

operato cautamente nel campo della sintassi e del ritmo, e anzi sono rimasti così attaccati all'elemento musicale della lirica, che molte volte è evidente che la loro poesia si regge soltanto sopra formule musicali, continua soltanto perchè il poeta si monta rileggendo quello che ha scritto, e ne prolunga o ne ripete il suono. Nei poeti posteriori l'elemento ordinatore della sintassi e della musica si perturba profondamente: poetare e cantare cessano di essere sinonimi. A questi poeti anche il ritmo sembra decorazione e quindi convenzione ed esteriotà: la rima è, più o meno, abbandonata; il verso sfugge ad ogni norma di accenti e di sillabe. L'intenzione è quella di uniformare anche il verso all'ispirazione: ma l'ispirazione, rotti anche questi freni, si sbanda da ogni parte.

Si sa che questa riforma ha lontani precursori francesi: ma dai precursori ai nostri poeti c'è molta distanza. Si è detto che i poemetti in prosa di Baudelaire sono come un preannuncio del verso libero: ma qui la differenza è sostanziale. La nostra poesia libera non ha lo sviluppo musicale largo della prosa, nè quello largo e più evidente della prosa poetica, nè quello periodico della poesia. Le manca una norma generale esterna; nè a questa supplisce una norma interna, una musicalità che illumini l'ispirazione. Di quando in quando si coglie un frammento musicale, sperduto in un complesso che manca di accento musicale, come manca di disegno fantastico. Sicchè in complesso questo ripudio della metrica è un'altra spia del frantumarsi dell'ispirazione nella poesia contemporanea.

La quale manca di nessi, di linea fondamentale, anche quando supera le proporzioni abituali del frammento, e perciò continua il movimento generale della nostra lirica, che, dopo i grandi del primo '800, riflette il progressivo assottigliarsi e disgregarsi della personalità.

L'ultima forma di questa lirica è la poesia pura. Essa eredita dal futurismo il programma di una radicale novità espressiva, ma gli reagisce contrapponendo al suo contenuto materiale un contenuto psicologico. Abbandona le parole in libertà, le bizzarrie tipografiche, le troppo scoperte

stravaganze metaforiche, si rifugia in una zona solitaria e pensosa, riconduce sulla scena — collegandosi con la poesia crepuscolare — lo psicologismo che il futurismo aveva voluto uccidere. Esprime la parte più sottile dell'anima con un linguaggio distillato, impregnato delle più dense intenzioni. Non parla di questa poesia, ma quasi ne anticipa una definizione Soffici quando scrive: « C'è un'arte per i Semplici e un'arte per i Complici », « un'arte di accenni, balzi e intervalli: tutta spunti, vibrazioni e sfumature. Abituati ai guizzi, ai trapassi più astrusi fra le idee le sensazioni le immagini più lontane, basta un dito su un certo tasto per scatenare nella loro sensibilità collaboratrice tutta la gamma: per suscitare i miracoli dell'armonia ». Riconosciamo in queste parole di origine mallarmeiana le intenzioni e i procedimenti dei poeti puri e di Ungaretti. Il quale però si distingue da tutti per la sua emotività stupita, per certe sensazioni che vengono su dalle nascoste radici dell'essere e sono il premio della sua anima di *poète maudit* in cerca di un misterioso riscatto. La sua poesia, per un'ingannevole preoccupazione di densità, è per lo più difficile, talora incomprensibile. Vi si trovano dispersi alcuni bei frammenti circondati di lontananza e di silenzio: sono i momenti in cui il poeta è riuscito a conquistare la facilità, a convertire in canto la sua parola ostinatamente pesata, collocata in una sintassi troppo scaltra ed eccezionale. Inevitabilmente in quegli attimi la poesia diventa canto, la musica, scacciata come stampo tradizionale, ritorna come voce dell'anima. Vedete come sono musicati le pause, i silenzi, i soffi vasti della notte nella lirica *O notte*, come è musicata dall'oblio la chiusa dell'*Inno alla morte*.

Ma devo confessare che questi momenti sono troppo pochi, e che anche oggi, come ai tempi dei crepuscolari, la nostra poesia è arida, senza impeti, piena di motivi capillari, priva di grandi motivi. Sofistica, impalpabile, sfugge come la sabbia fra le dita. Non trascina, non incanta; è serva, non dominatrice o rivelatrice della vita: e perciò il pubblico non la cerca e i critici più esperti non amano parlarne.

56445

